LETTERATURE D'AMERICA
Trimestrale
Inverno Primavera Estate Autunno

Dipartimento di « Studi Americani » dell'Università di Roma « La Sapienza »

Direttore responsabile: Dario Puccini.

Direttori di Sezione: Vanni Blengino (Ispanoamericana).
Cristina Giorcelli (Angloamericana).
Luciana Stegagno Picchio (Brasiliana).

Direzione e Redazione: Nello Avella, Vanni Blengino, Ettore Finazzi Agrò, Cristina Giorcelli, Paola Ledda, Giorgio Marotti, Dario Puccini, Maria Anita Stefanelli, Luciana Stegagno Picchio, Biancamaria Tedeschini Lalli.

Amministrazione: Bulzoni Editore, via dei Liburni 14, 00185 Roma. Tel. (06) 4955207. Conto corrente postale 31054000. Conto corrente bancario Cassa di Risparmio di Roma, ag. 16, n. 112755.

ABBONAMENTI

Fascicoli singoli:
Italia L. 11.000. Estero, US $ 13,00 (par avion $ 14,50).

Fascicoli doppi:
Italia L. 22.000. Estero, US $ 22,00 (par avion $ 23,50).

Abbonamento annuo:
Italia L. 40.000. Estero US $ 45,00 (par avion $ 51,00).

Abbonamento ad un solo numero e al numero complessivo (TUTTAMERICA):
Italia L. 34.000. Estero US $ 30,00 (par avion $ 33,00).

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 17931 del 21-12-1979

TUTTAMERICA

Anno VII, n. 36/37, 1990

« Il poliziesco »

GUIA BONI, « *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* »: *il giallo « en abîme » di Rubem Fonseca* . . . . . pag. 5

JORGE LAFFORGUE, *Narrativa policial en la Argentina: género/parodia/lecturas* . . . . . » 23

FRANCO MINGANTI, *B. H. (Before Humphrey). Le vicissitudini dell'*hard boiled hero *negli anni venti e trenta* . . . . . » 41

ROBERT CASILLO, *The Idea of Society in Dashiell Hammett* . . . . . » 73

MARIA BEATRIZ LENZI, *El lector burlado. Una novela policial de Sergio Ramírez* . . . . . » 107

GIUSEPPE GADDA CONTI, *Dalla giungla delle orchidee alla giungla d'asfalto* . . . . . » 131

FAUSTA ANTONUCCI, *Il ri-uso dei modelli paraletterari in un poliziesco « d'autore »* (¿Quién mató a Palomino Molero? *di M. Vargas Llosa)* » 155

AVVISO AI LETTORI

Per motivi tecnici e amministrativi la Redazione ha deciso di procedere all'aggiornamento dell'annata della Rivista.

Pertanto dall'anno 1987, del precedente numero 35, si passa all'attuale numero 36/37 dell'anno 1990.

Si fa presente ai lettori e agli abbonati della Rivista che la progressione dei numeri non subirà nessuna modifica.

L'immaginario narrativo a cui si dà il nome di « poliziesco » possiede in tutta l'area americana, a livello continentale, un variato e vastissimo orizzonte. Ma succede che mentre negli Stati Uniti, terra antica e penultima, famosa e feconda del poliziesco, la ricerca sembra impegnata a scoprire, dopo tanti sondaggi, dietro Hammett e Crandler zone impreviste di critica sociale; nelle regioni iberoamericane i vari modelli letterari, sembrano invece invadere il campo senza limiti, ora ricorrendo a forme al servizio di tali modelli, ora sotto il raggio occulto e palese del grande Borges ora con il ricorso intertestuale di specchi singolare. Il panorama che ne risulta, noto e ignoto, tradizionale e trasgressivo, è certamente attraente, come si vede dagli scritti qui raccolti.

GUIA BONI

VASTAS EMOÇÕES E PENSAMENTOS IMPERFEITOS: IL GIALLO « EN ABÎME » DI RUBEM FONSECA

> *Double think means the power of holding two contradictory beliefs in one's mind simultaneously and accepting both of them.*
>
> George Orwell (1903-1950), *1984*, 11, 9

Il Brasile non ha avuto il suo Maigret, il suo Marlowe o la sua Miss Marple; non ha avuto il romanzo poliziesco o meglio la *detective story*, intesa come ricostruzione della verità, come « opera di raziocinio »:

> Si l'oracle ou Zadig se bornent à révéler, souvent par l'anticipation, une vérité intangibile et fatale, le détective comme le héros, crée, ordonne, organise ce qui grâce à lui deviendra vérité [1].

Non ha partecipato quindi al crescere di questo genere che noi, al di là di ogni suo « precedente » biblico o letterario, consideriamo nato negli Stati Uniti sotto la fervi-

[1] Francis Lacassin, *Mythologie du roman policier*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1974, p. 14.

da penna di Edgar Allan Poe, e poi sviluppatosi positivisticamente in Europa con Arthur Conan Doyle, Agatha Christie e Georges Simenon, per citare solo gli autori \più canonici. Un genere destinato infine a superare di nuovo l'Oceano per attingere la maturità con personaggi quali Sam Spade e Philip Marlowe.

Il Brasile ha tuttavia avuto, specie negli ultimi decenni, con l'affermarsi di una letteratura cittadina, di megalopoli insidiate dall'agguato e percorse dal delitto, i suoi *thriller*: racconti del brivido in un contesto quasi metaforico di *suspense* e violenza.

A questo genere appartiene tutta l'opera di Rubem Fonseca (n. 1925), uno dei più noti narratori brasiliani contemporanei, considerato il miglior interprete della realtà urbana del suo paese: una realtà a volte tanto cruda, pur nella sua assurda quotidianità di solitudine e angoscia, che il passaggio dal racconto-verità al giallo avviene quasi naturalmente, senza soluzione di continuità o cambiamento di registro.

In questo senso, come autore di *thriller*, Rubem Fonseca è senza dubbio debitore di tutti i suoi predecessori stranieri, a partire dall'Auguste Dupin di Edgar Allan Poe, che resta forse il modello primo di questo scrittore fortemente influenzato dai modelli anglosassoni incombenti sulla letteratura nazionale. Come l'arguto investigatore dei *The Murders in the Rue Morgue* (1841), i protagonisti messi in scena dall'autore brasiliano non sono descritti: addirittura non hanno nome, se si esclude il protagonista di *A Grande Arte*, Mandrake, che però utilizza un nome fittizio. Detective senza volto, essi non sono riconoscibili nemmeno dal lettore.

Le creazioni letterarie di RF devono comunque molto anche alla *hard-boiled school* americana, ai detective di Dashiell Hammett e poi soprattutto di Raymond Chandler, in netta opposizione a quelli della scuola europea, ritenuta troppo leziosa, troppo irreale, troppo benpensante. Come farà poi il brasiliano, i due scrittori nordamericani ambientano quasi sempre le loro storie nelle metropoli, nei sobborghi peggiori, dove tutte le miserie umane e tutti i vizi sono esacerbati.

Nel suo saggio *Delitto per diletto*, da poco edito in Italia, Ernest Mandel tenta un'analisi sociologica del romanzo poliziesco, partendo dal presupposto che

> la storia del romanzo poliziesco è una storia sociale, giacché appare inestricabilmente legata alla storia della società borghese — cioè della produzione di merci — e da essa sovradeterminata. Alla domanda sul perché la storia della borghesia si rifletta in questo particolarissimo genere letterario, si può rispondere: la storia della società borghese è anche quella della proprietà; la storia della proprietà implica quella della sua negazione, vale a dire la storia del crimine [2].

Non so quanto RF conosca la tripartizione del romanzo poliziesco, così come indicata da Tzvetan Todorov: romanzo-enigma, romanzo nero e romanzo di *suspense*: dove appartenenti al primo modello sarebbero, per intenderci, le avventure di Sherlock Holmes e Hercule Poirot.

> A la base du roman à énigme on trouve une dualité, et c'est elle qui va nous guider pour le décrire. Ce roman ne contient pas une histoire, mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête [...].
> La première histoire, celle du crime, est terminée avant que ne commence la seconde (le livre). Mais que se passe-t-il dans la deuxième? Peu de choses. Les personnages de

[2] Ernest Mandel, *Delitto per diletto*, Milano: Interno Giallo, 1990, p. 204.

cette seconde histoire, l'histoire de l'enquête, n'agissent pas, ils apprennent. Rien ne peut leur arriver: une règle du genre postule l'immunité du détective [...].
Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante [3].

RF inclina piuttosto verso quella « série noire » cui appartengono i racconti di Mike Hammer e di James Hadley Chase e che segnala la produzione del dopoguerra.

Ce n'est plus un crime antérieur au moment du récit qu'on nous relate, le récit coïncide maintenant avec l'action [...].
La situation se renverse dans le roman noir: tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie [4].

Qui la violenza, l'immoralità, l'amore bestiale sono elementi indispensabili alla buona riuscita del romanzo.

E, fin dai suoi primi racconti « di costume », RF predilige quel romanzo di suspense che prende un po' dall'uno e un po' dall'altro:

Du roman à énigme il garde le mystère et les deux histoires, celle du passé et celle du présent, mais il refuse de réduire la seconde à une simple détection de la vérité. Comme dans le roman noir, c'est la seconde histoire qui prend ici la place centrale [5].

[3] Tzvetan Todorov, « Typologie du roman policier », nel suo *Poétique de la prose*, Paris: Éditions du Seuil, 1978, pp. 11 e 13.
[4] *Ibid.*, p. 14.
[5] *Ibid.*, p. 17.

Quest'ultimo caso ha rappresentato una fase transitoria tra romanzo enigma e romanzo nero. E tra gli esempi più illustri si possono contare appunto le creazioni di Raymond Chandler e Dashiell Hammett.

Tutta la produzione narrativa di RF può forse essere ricondotta a quel modello in cui il passato e il presente giocano ruoli determinanti, in cui il detective non è « fuori pericolo » ed in cui l'amore e la violenza sono essenziali, ma non fini a se stessi.

A Grande Arte del 1983, *Bufo & Spallanzani* del 1986 ed infine *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* del 1989, ci permettono di tracciare la più recente parabola narrativa dell'autore brasiliano che sembra, per lo meno momentaneamente, aver abbandonato il racconto breve per il romanzo [6].

Denominatore comune dei tre protagonisti è qui l'emarginazione, argomento già prediletto nei racconti. Sono tutti personaggi che, malgrado un rispettabile lavoro borghese, avvocato, scrittore, cineasta, vivono al margine della società e si trovano implicati, loro malgrado, in fatti criminosi non comuni. Essi peraltro non fanno mai ricorso allo stato, a quello stato cui evidentemente i brasiliani non sentono di poter fare appello nel momento del bisogno.

Procurei na lista telefónica o número da polícia. Disquei 190. Uma voz femenina atendeu: « Radiopatrulha, boa tarde ». Hesitei. O que eu ia dizer? Certamente não seria a dona daquela voz femenina quem iria ouvir minha história. Ela me passaria para outra pessoa, que me passaria para outra, e para outra. Imaginei homens ameaçadores, de blusões de couro e gorros de lã na cabeça, segurando escopetas de canos serrados, invadindo minha casa e le-

[6] *Os Prisoneiros* (1963); *A Coleira do Cão* (1965); *Lúcia Mc Cartney* (1967); *Feliz Ano Novo* (1975); *O Cobrador* (1979).

vando-me, no meio da noite, para depor numa delegacia sinistra [7].

Perché il clima in cui precipitano gli avvenimenti è sempre quello della sinistra malavita delle grandi metropoli sudamericane e la *Grande Arte*, per esempio, è l'arte del coltello. Un'arte che Rubem Fonseca ci descrive con sapienza e dovizia di particolari e soprattutto col gusto del termine tecnico da lui usato anche per altre specialità in romanzi e racconti: discostandosi anche per questo aspetto dal tradizionale scrittore di gialli che, di solito, è esperto in una sola materia.

> Oltre alla distrazione pura e semplice, il servizio che poteva offrire il romanzo poliziesco era una conoscenza specializzata, condensata e standardizzata in uno degli innumerevoli campi dell'attività umana. La lista non ha smesso di allungarsi dagli inizi degli anni Trenta e dagli inizi degli anni Quaranta (apogeo dello stile Rex Sout), fino agli anni Settanta e agli inizi degli anni Ottanta (periodo del genere Adam Hall) [8].

Come scrittore *tout court*, prima che autore di gialli, RF è un eclettico. E i protagonisti di questi suoi tre romanzi non hanno nulla in comune tra loro se non uno spiccato gusto per l'altro sesso, che non arriva comunque mai ad essere dongiovannismo (troppo rapido è il ritmo della vicenda), e un quoziente intellettuale assai elevato, da loro peraltro sviluppato in direzioni diverse. Non dunque una serie, ma diversi ambienti, protagonisti e storie.

Il protagonista della *Grande Arte* è un avvocato che dimostra, come dicevamo, una conoscenza quasi specialistica dell'uso del coltello:

> Os livros que estavam à minha frente, e pelos quais me interessava agora, tratavam de um extraordinário instrumento, uma das principais ferramentas dos homens, a primeira arma produzida cientificamente — a faca. Entre os livros que trouxera estavam vários clássicos. O *Trattato di Scienza d'Armi* do grande teórico Camillo, publicado pela primeira vez em 1604, o *Manual del Baratero*, o *Arte de Manejar la Navaja, el Cuchillo y la Tijiera de los Jitanos*, de autor anônimo, publicado em Madrid em 1849, la *Coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours, fabrication ancienne et moderne*, de Camille Page [9].

È una lista che continua per quasi un'altra pagina, fornendo al lettore un'esauriente bibliografia in materia. La stessa precisione è presente in *Bufo & Spallanzani*, dove l'oggetto dell'indagine è appunto il *bufo* e cioè il rospo, indagato nelle sue molteplici specie:

[7] Rubem Fonseca, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1989, p. 23:

> Cercai sull'elenco il numero della polizia. Formai il 190. Mi rispose una voce di donna « Buona sera, pronto intervento ». Esitai. Che cosa avrei detto? Non sarebbe stata di certo la padrona di quella voce ad ascoltare la mia storia. Mi avrebbe passato un'altra persona, che me ne avrebbe passata un'altra ed un'altra ancora. Mi immaginai uomini minacciosi, con giubbotti di pelle e berretti di lana, impugnando fucili a canne mozze, invadendo casa mia e trascinandomi, nel mezzo alla notte, in un sinistro commissariato.

[8] Ernest Mandel, cit., p. 195.

[9] Rubem Fonseca, *A Grande Arte*, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983, pp. 88-89.

> I libri che mi stavano davanti, e dei quali ora mi interessavo, trattavano di uno strumento staordinario, uno degli arnesi principali dell'uomo, la prima arma prodotta scientificamente - il coltello. Tra i libri che avevo preso c'erano alcuni classici. Il *Trattato di Scienza d'Armi* del grande teorico Camillo, pubbli-

Este aqui é um Bufo marinus, mais conhecido por cururu, que na língua nheengatu significa sapo grande. Por influência de Stradelli, — isto, porém é discutível — outros naturalistas, como Spix, d'Abbeville, Rohan, von Ihering, passaram a adotar como nome vulgar, para essa espécie de batraquio grande existente no Brasil, a denominação cururu. Este outro é o Bufo paracnemis, vulgarmente conhecido como sapo-boi ou sapo gigante [...].
Eu sempre me interessara por Spallanzani, desde os tempos do colégio. A primeira inseminação artificial foi feita por ele, em uma cadela. Foi quem primeiro descreveu o aguçado sentido do morcego, um animal que também me interessa muito [10].

In *Vastas Emoções*, infine, che è l'ultimo libro di RF e in questo senso il suo *thriller* più completo e architettato, il protagonista è un cineasta, e nel suo discorso troviamo

cato per la prima volta nel 1604, l'anonimo *Manual del Baratero, o Arte de Manejar la Navaja, el Cuchillo y la Tijera de los Jitanos*, pubblicato a Madrid nel 1849, la *Coutellerie depuis l'origine jusqu'à nos jours, fabrication anciènne et moderne*, di Camille Page.

[10] Rubem Fonseca, *Bufo & Spallanzani*, Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1986, pp. 87 e 179.
Questo qui è un Bufo marinus, più noto come *cururu*, che in lingua nheengatu significa grosso rospo. Per influenza di Stradelli — ma questo è discutibile — altri naturalisti come Spix, d'Abbeville, Rohan, von Ihering, cominciarono ad adottare come nome comune, per questa specie di grande bàtrace esistente in Brasile, la denominazione *cururu*.
Quest'altro è il Bufo paracnemis, comunemente conosciuto come rospo-bue o rospo gigante [...].
Mi ero sempre interessato di Spallanzani, fin dai tempi di scuola. Fu lui a realizzare la prima inseminazione artificiale, in una cagnetta. E per primo descrisse l'acuta sensorialità del pipistrello, un altro animale per cui provo grande interesse.

continui riferimenti a film, molti dei quali europei, che rivelano una conoscenza da cinefilo: un omologo, in questo senso, dei personaggi del Puig del *Bacio della Donna Ragno* o del *Tradimento di Rita Hayworth*. E non sarà indifferente ricordare al proposito che RF, oltre che scrittore, è anche sceneggiatore.

Nei tre romanzi è comunque tangibile il passaggio da un elogio-accettazione della violenza alla pratica della non violenza. Violenta, *A Grande Arte*, ha come emblema il coltello, il quale consente di fare scempio dell'avversario:

Uma coisa que me fascinava era o problema do sangue, a terrível quantitade que jorrava em qualquer manobra, do corte da garganta ou da subclávia, e que podia esguichar na boca e nos olhos do matador [11].

Lavare il sangue con il sangue, a questo pensa l'avvocato alla ricerca del folle che uccide le donne sgozzandole e incidendo i loro volti con la lettera P: dove i riferimenti culturali, recenti e remoti, da Dumas ad Hawthorne, sono fin troppo espliciti. L'ambiente in cui si svolge *Bufo & Spallanzani* è invece molto meno esasperato, quasi comico. Basti pensare all'argomento del libro che sta scrivendo il protagonista, i cui due personaggi principali sono le due rane Bufo e Marina (« Marina, de marinus...):

Inicialmente eu havia pensado em escrever um livro em que os personagens principais eram uma salamandra e

[11] *A Grande Arte*, cit., p. 90.
Ero affascinato dal problema del sangue, la terribile quantità che sgorgava in qualsiasi manovra, dal taglio della gola o da quello della succlavia, e che poteva schizzare in bocca o negli occhi dell'uccisore.

Santa Catarina de Siena, ambas incombustíveis, segundo a lenda [12].

Si giunge così all'ultima opera, *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos*, romanzo sul quale soffermeremo maggiormente la nostra attenzione, non solo perché è il più recente, ma perché esso ci appare come il più interessante ed originale fra i tre, dal punto di vista del « poliziesco ».

Lo abbiamo definito in apertura un giallo in *abîme*, ossia un giallo dentro un giallo, in quanto due sono i casi al centro della storia, indipendenti l'uno dall'altro, pur svolgendosi contemporaneamente e aventi lo stesso protagonista, attore inconsapevole ed involontario di due distinti fatti criminosi.

Vediamo anzitutto la *fabula*. C'è all'inizio, ed è il personaggio che dice *io*, protagonista e storico della vicenda, un cineasta brasiliano il quale ha la peculiarità di sognare senza immagini:

> Como sempre, meu sonho não tinha imagens. Quando era criança e até à adolescência eu não me recordava deles, ao acordar; era como se não sonhasse nunca. Quando comecei a recordar meus sonhos peculiares, pensava que todos sonhassem como eu. Ao saber que os meus eram diferentes, eu me interessei, durante algum tempo, pelo assunto. Li inúmeros livros, consultei médicos, tudo inutilmente. A interpretação dos fenômenos oníricos de Artemidoro, na Antigüidade, até Freud, conquanto reconheça que os sonhos, apesar de preponderantemente visuais, possam ter também impressões auditívas e de outros tipos, não vai além disso. Freud cita um autor, J. Delbœuf, que sonhava com nomes latinos. Mas Delbœuf *via* coisas também. Decorei, então, um enunciado de sonho que eu acreditava esclarecedor: « um mundo arcaico de vastas emoções e pensamentos imperfeitos » [13].

Quest'uomo si trova, contro la sua volontà, implicato in un giro di contrabbando di pietre preziose, le quali vengono esportate cucite sui costumi del Carnevale. Una sconosciuta gli affida una scatolina che contiene, a sua insaputa, vari preziosi. La donna viene uccisa e ed ecco che lo storico, io-narrante, protagonista, il quale mai avrà un nome durante tutto il romanzo e che è venuto a conoscenza del delitto solo attraverso la televisione, comincia le sue personali indagini.

Contemporaneamente, un uomo di Berlino Est, un tale Dietrich (come Marlene) invita il regista a girare, per il suo paese, un film tratto da *L'armata a cavallo* di Isaac Babel, lo scrittore russo prematuramente e misteriosamente scomparso: non si sa se morto di tifo o fucilato, vittima, di certo, delle purghe staliniste.

[12] *Bufo & Spallanzani*, cit., p. 179.
Al principio avevo pensato di scrivere un libro i cui personaggi principali fossero una salamandra e Santa Caterina da Siena, entrambe incombustibili, secondo la leggenda.

[13] *Vastas Emoções*, cit., pp. 34-35.
Come sempre, il mio sogno non aveva immagini. Da bambino e per tutta l'adolescenza, al risveglio non me li ricordavo, era come se non sognassi mai. Quando cominciai a ricordare i miei sogni peculiari, pensavo che tutti sognassero come me. Quando seppi che i miei erano diversi, mi interessai, per un certo periodo, all'argomento. Lessi innumerevoli libri, consultai medici, tutto si rivelò inutile. L'interpretazione dei fenomeni onirici, da Artemidoro, nell'antichità, fino a Freud, non si spinge oltre, benché io riconosca che i sogni seppur preponderantemente visivi possono suscitare anche impressioni auditive e di altro tipo. Freud cita un autore, J. Delbœuf, che sognava nomi in latino. Ma anche Delbœuf *vedeva*. Fissai allora un enunciato sul sogno che mi parve chiarificatore: « un mondo arcaico di grandi emozioni e pensieri imperfetti ».

Il portiere dello stabile in cui da poco il cineasta si è trasferito viene ucciso e la casa del regista messa sottosopra, i pedinamenti da parte di un uomo misterioso, il « sujeito de capa », si fanno più pressanti. Intimorito, il protagonista finisce coll'accettare l'invito di Dietrich. Dopo aver venduto tre pietre ad un amico, Maurício, esperto in preziosi e patito di diamanti, parte così alla volta della Germania.

Qui, chiuso nella sua stanza d'albergo, inizia la stesura della sceneggiatura e Dietrich gli presenta Plessner, il produttore del film. Quest'ultimo durante una cena gli rivela il vero scopo dell'invito. Prima di morire, Babel aveva scritto un romanzo, l'unico della sua vita, che al momento dell'arresto, malgrado le istruzioni ricevute, nessuno si era sentito di distruggere. Per decenni il volume era stato segretamente conservato nella biblioteca Lenin di Mosca, ma una bibliotecaria lo aveva sottratto e ora per un milione di dollari, era possibile acquistarlo. Ma era necessario che una persona al di sopra di ogni sospetto si recasse al di là del muro di Berlino: lui, il cineasta brasiliano era stato considerato soggetto ideale per la missione. L'« eroe » accetta e porta a termine l'operazione. Ma, una volta tornato a Berlino Est, decide di tenere il manoscritto per sé e fugge prima a Parigi e poi alla volta di Rio de Janeiro. Un suo vecchio amico, Gurian, potrà qui tradurgli il testo.

Il protagonista riesce a consegnare il manoscritto a Gurian prima di essere rapito dal capo di contrabbandieri, Alcobaça, che vuole tornare in possesso delle pietre. Ma, contrariamente a quanto ci si sarebbe aspettati, Alcobaça non ha cominciato il traffico per lucro, ma perché affetto da una malattia curabile solo attraverso la « litoterapia », l'uso medicinale delle pietre. I preziosi in possesso del cineasta gli sono indispensabili per sopravvivere, dato che gli è rimasto un unico diamante, il famoso *Florentino*, eredità di famiglia, cui egli vorrebbe far ricorso solo come ultima ratio.

Il giorno in cui il regista si decide a confessare il nascondiglio dei preziosi, si scopre improvvisamente libero. Uscendo dalla stanza in cui era tenuto prigioniero, vede che tutti sono stati uccisi. Lo stesso Alcobaça è morente:

> Alcobaça estava recostado numa grande cama, encimada por um dossel. Segurava um lenço de encontro ao peito. Olhou, para mim e disse, com melancolia e tristeza: « Ele levou o *Florentino* ». Logo em seguida sua cabeça pendeu para frente. Estava morto [14].

Riesce a raggiungere la città più vicina, Diamantina, Minas Gerais. Da qui raggiunge Rio dove accusa Maurício di tutti i delitti avvenuti fino ad allora, solo per salvare il *Florentino*, e dove Gurian gli rivela che il manoscritto non è di Babel, ma di Kulikov, un amico che aveva chiesto « a opinião do grande mestre autor da *Cavalaria Vermelha* ».

Un giallo *en abîme* dove l'investigatore indaga ed è indagato, ricerca ed è ricercato.

Come in ogni romanzo poliziesco che si rispetti, sorto da quella società borghese legata più di ogni altra classe al mantenimento dello *status quo*, anche qui, in questo romanzo apparentemente così lontano dal genere, tutto congiura a che venga ristabilita la quiete preesistente ai delitti. Non deve quindi stupire che RF finisca la propria narrazione con le stesse parole che danno il titolo al libro. Più

[14] *Ibid.*, p. 247.
Alcobaça era adagiato su un grande letto, sovrastato da un baldacchino. Stringeva un fazzoletto al petto. Mi guardò e disse con malinconia e tristezza: « Si è portato via il *Fiorentino* ». Subito dopo la sua testa barcollò in avanti. Era morto.

ancora che a un romanzo in abisso, ci troviamo qui dunque di fronte al racconto nel racconto: una vera matrioska, per conservare il sapore e l'atmosfera russa evocate dal nome di Babel. Almeno tre i livelli: il furto delle pietre preziose, il furto del libro di Babel e il titolo ripreso nell'ultimo rigo.

RF si rivela maestro nella tecnica, che sottostà a qualsiasi romanzo giallo, e che principalmente consiste nel fornire al lettore gli indizi, mascherati, comunque. L'autore fornisce sin dal titolo la chiave del romanzo; ma sarà il lettore in grado di interpretarla?

Gli stessi fatti criminosi possono infatti essere rivisitati sotto diverse luci, e ogni presunto colpevole diviene allora innocente. È innocente Alcobaça, perché il contrabbando delle pietre preziose è necessario alla cura del malato:

> A litoterapia diamantina o livrara da sua misteriosa doença. Era um homem curado. Apenas não podia parar seu tratamento, precisaria continuamente de diamantes de qualidade execelente, pulverizados, para manter-se vivo [15].

È innocente chi trafuga il manoscritto di Babel, perché il trafugamento è fatto in nome della sua auspicata diffusione. Non è peggior delitto tenere nascosto o addirittura distruggere un'opera, solo perché l'autore dissente dalle idee del regime in vigore? E, alla fin fine, è scagionato anche lo sterminatore di Alcobaça e degli uomini della sua

[15] *Ibid.*, p 240.
La litoterapia diamantina lo aveva liberato dalla misteriosa malattia. Era un uomo guarito. Solo non poteva smettere la cura, avrebbe avuto un costante bisogno di diamanti di ottima qualità, polverizzati, per tenersi in vita.

banda perché lo sterminio si compie al solo fine di conservare intatta un'opera d'arte: il diamante *Florentino*. Dal clima cupo della *hard-boiled story* siamo quasi scivolati, con ironia, nell'atmosfera alla Hitchcork della *Congiura degli innocenti*. Ma qui si tratta di ben altro: di una specie di rinuncia al giudicare, sostituita da una straniata visione e descrizione del mondo. Potremmo chiederci: lo stesso « eroe » del romanzo non è anch'egli un delinquente quando non restituisce le pietre preziose, quando accetta di andare a prendere il manoscritto e quando lo ruba, sottraendolo al non legittimo proprietario?

Contrariamente a quando accade sempre, nel poliziesco classico (una delle dieci regole di Raymond Chandler detta che il colpevole deve sempre essere punito), in questo romanzo non ci sono puniti, come non c'è un colpevole poiché tutti a loro modo lo sono, e perché ogni explicit non ha una sola spiegazione, ma ne ha almeno due, sempre. Alcobaça muore, ma sarebbe morto comunque per mancanza di polvere di diamanti. Maurício è un pover'uomo che di prezioso nella vita ha solo le pietre:

> Lembrei-me de Maurício, aos oito anos, brincando com bonecas e nós, os outros meninos, fazendo pouco dele [16].

Non lo denuncerà certo il protagonista-investigatore che lo capisce e commisera. Del resto, egli stesso non si riscatterà restituendo il falso Babel a Plessner e regalando le pietre a Negromonte, l'uomo che vive per il carnevale e che passa il proprio tempo a pensare e a realizzare *fantasias*, i costumi della sfilata: in questo forse l'unico saggio o, se

[16] *Ibid.*, p. 284.
Mi ricordai di Maurício, all'età di otto anni, mentre giocava con le bambole, e noi, gli altri bimbi, a prenderlo in giro.

si vuole, l'unica « coscienza pulita » di tutto il romanzo. Certo, un altro presupposto fondamentale della letteratura poliziesca è vanificato con la scomparsa del suo istituzionale caratteristico manicheismo: qui tutti sono colpevoli e nessuno lo è.

Resta che si tratta sempre di un'opera chiusa, in cui inizio e fine sono tra loro legati, quasi a concludere un immaginario cerchio: un cerchio fantastico, al cui interno tutto è sogno, finzione, irrealtà. Come irreale è il protagonista, un cineasta sognatore di sogni senza immagini: un caso che non è mai stato affrontato da nessuno scienziato. Irreale e immaginaria è la stessa litoterapia, una forma di cura rifiutata o, meglio ignorata dalla medicina ufficiale:

> « Litoterapia... »
> « Interessante. Fale mais sobre isto, por favor ».
> « Começamos usando o bezoar, depois a lectoria, de alektor, galo, em grego, como o colega sabe. Mais recentemente estivemos testando certos minerais expelidos pelas cheminés vulcânicas ». Eu disse isso tropeçando nas palavras, pois já não me lembrava bem do que Alcobaça me havia contado.
> « Posso ver sua carteira? », ele disse, gentilmente. O segurança se aproximou [17].

[17] *Ibid.*, pp. 280-281.
« Litoterapia... »
« Interessante. Me ne parli, per favore... »
« Abbiamo cominciato con l'usare il bezoar, poi la lectoria, da alektor, gallo in greco, come lei sa. Più recentemente stavamo esaminando alcuni minerali espulsi dalle cavità vulcaniche ». Parlai inciampando nelle parole, non mi ricordavo più bene quanto Alcobaça mi aveva raccontato.
« Posso vedere il suo tesserino », mi chiese gentilmente. La guardia si avvicinò.

Nulla esiste in realtà, neppure il presunto, unico romanzo di Isaac Babel. In una cosa peraltro risultano osservate rigorosamente le regole del poliziesco: nella disseminazione degli indizi. Così che, se in seconda lettura noi ripercorriamo con attenzione le pagine del racconto, ci accorgiamo, come in un poliziesco di perfetta fattura, di tanti piccoli dettagli sparsi qua e là: come se RF ci strizzasse continuamente l'occhio per prepararci al finale:

> Tudo era fantasia, um sonho, um mundo de vastas emoções e pensamentos imperfeitos [18].

Tutto il contenuto e il significato del libro stanno qui. Non esiste una spiegazione razionale e soprattutto non c'è possibilità di un giudizio morale per ciò che, senza nostra volontà, ci propone la vita. Esiste, sì, la fantasia come facoltà dello spirito di riprodurre ed inventare. Ed esiste il travestimento. Così che l'unico personaggio credibile di tutta la vicenda risulta essere Negromonte, il creatore di costumi carnevaleschi, e cioè il fingitore per eccellenza. Sherlock Holmes, col suo lucido razionalismo, è ben lontano. Ma anche questo è un giallo e uno splendido giallo. Anzi, se, come dice Todorov:

> La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre, et en même temps elle transgresse les règles du genre qui avait cours auparavant. Le genre de la *Chartreuse de Parme*, c'est-à-dire la norme à laquelle ce roman se réfère, n'est pas seulement le roman français du début du XIX: c'est le genre « roman stendhalien » qui est crée par cette œuvre précisément, et par quelques autres. On

[18] *Ibid.*, p. 287.
Tutto era fantasia, un sogno, un mondo di grandi emozioni e pensieri imperfetti.

pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes: celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature antérieure; et celle du genre qu'il crée [19],

noi qui ci troviamo dinanzi ad un nuovo tipo di giallo e, nel genere che esso con la sua presenza istituisce, ad un grande libro.

[19] Tzvetan Todorov, cit., p. 10.

NARRATIVA POLICIAL EN LA ARGENTINA: GENERO/PARODIA/LECTURAS

EL VAIVÉN DE LA DOBLE LECTURA. - Los esfuerzos por crear naciones independientes y consolidarlas política y culturalmente signaron el desarrollo de las sociedades latinoamericanas durante todo el siglo XIX. Pero tales metas se lograron sólo a medias, no sin contradicciones y bajo fuertes presiones metropolitanas. Los ejemplos abundan; uno: el origen del Uruguay en los márgenes orientales del Río de la Plata.

Sobre pampas y montes, el movimento de las letras acompañó entonces al trepidar de los fusiles y los avatares de las luchas por el poder. El general Mitre, que fue presidente de la República Argentina y fundó la historiografía liberal, tradujo la *Divina Comedia* al tiempo que escribía sus propios versos. De donde tampoco en el campo literario nada fue como lo quiso —o quiere— la visión —o versión— oficial. Porque si « civilización » fue el exterminio impiadoso de indios llevado a cabo por las huestes del general Roca o ese otro genocidio sostenido por Mitre, que se llamó la Guerra de la Triple Alianza, los textos civilizados no podían ser más que engendros genéricos; textos desgarrados, contradictorios, rupturistas frente a las voces ajenas; textos bárbaros, a su pesar.